

Список литературы

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М., 1996.
2. Адорно Т. Эстетическая теория. — М.: Республика, 2001.
3. Кант И. Критика способности суждения. — СПб.: Наука, 2006.
4. Derrida J. The truth in painting. — Chicago; London, 1987.
5. Morris R. Notes on Sculpture 1–3 // Art in Theory: 1900–1990. Anthology of Changing Ideas. Ed. by C. Harrison and P. Wood. — Oxford, 1999.
6. Wagstaff S. Talking with Tony Smith // Minimal Art: A Critical Anthology / Ed. by Battcock J. — N.Y., 1968.
7. Fried M. Art and Objecthood // Minimal Art: A Critical Anthology / Ed. by Battcock J. — N.Y., 1968.
8. Духан И.Н. Длительность и гипостазис: Бергсон, Левинас и художественное переживание времени // Вопросы философии. — 2010. — № 6.
9. Вайсбанд А. По ту сторону «пресловутого спора модерна и постмодерна»: современное искусство в избранных интерпретациях Макса Имдаля // Топос. — 2007. — № 1 (15).
10. Berleant A. The Historicity of Aesthetics // British Journal of Aesthetics. — 1989. — № 2–3.
11. Зонтаг С. Хеппенинги: искусство безоглядных сопоставлений // С. Зонтаг. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960 — 70-х годов. — М., 1997.
12. Hickey D. Untitled. Vanessa Beecroft Performances: VB08-36. — Ostfildern, 2000.

В.А. КАЮКОВ

ФЕНОМЕН АРТИСТИЗМА В ДИРИЖИРОВАНИИ

С философско-культурологических позиций рассматривается дирижерская деятельность как феномен артистизма. Актерский компонент в дирижерской работе оказывается важным составляющим компонентом успешной дирижерской деятельности.

Ключевые слова: артистизм, актер, дирижер, дирижерская деятельность, феноменология, концерт.

Как известно, дирижерская деятельность требует максимума профессиональных знаний, эрудиции, и считается наиболее сложной из музыкальных профессий. На всем протяжении процесса обучения и становления дирижера (консерватория, ассистентура, стажерство) объем предметов и занятий у представителей этой специальности наиболее обширен. Однако предмет актерского мастерства не преподается оперно-симфоническим дирижерам и дирижерам академических хоров. «В пособиях по дирижированию исследуются многие составные элементы дирижирования <...> но трудно найти даже упоминание — позитивное или ругательное — о каких-либо признаках “актерского” в действиях дирижера» [1, с. 9]. Этот факт весьма показателен. Дирижерская специализация — в наивысшей степени артистическая, не только внешне (как у вокалистов оперного жанра), но и по своей музыкальной сущности. Тайнам этого искусства дирижеры начинают обучаться лишь в процессе самостоятельной работы, почувствовав и осознав необходимость владения им.

Артистизм, оставаясь даже в понимании самих творческих индивидов и специалистов-искусствоведов труднообъяснимым, эфемерным оттенком мастерства, тем не менее нуждается в ясном определении. «Склонность, вкус к искусству, к артистическим занятиям» [2, с. 51] — такое классическое определение артистизма дается в толковом словаре русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова.

Словарь русского языка С.И. Ожегова содержит несколько иное определение: «Артистизм — высокое мастерство в искусстве, виртуозность» [3, с. 28]. Однако еще В.И. Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка», не используя слово артистизм, отмечал, что артист — это «вообще, мастер своего дела, искусник, дока, дошлец» [4, с. 68]. Следуя логике выдающегося русского ученого и писателя, артистическая натура изобретает не только необходимые для внешнего впечатления искусственные формы, но и доходит до самых тонких состояний, присущих миру и человеческой душе.

Определение артистизма как высокого мастерства, способности индивида к лицедейству является общеупотребительным. Сегодня феномен артистизма далеко «перешагнул» рамки собственно театра, изящных искусств, он стал востребованным в политике, бизнесе, сфере телевидения и шоу-представлениях. Понятия старых словарей требуют дополнений.

Феномен артистизма весьма сложен и подвижен по своей природе и потому нуждается в междисциплинарной интерпретации. Попытки определения артистизма предприняты в психологии, театроведении и философии (феноменологии). С психологической точки зрения категорию артистов составляют личности, которым внутренне необходимо одобрение их собственных достижений другими людьми. Артистизм трактуется как психическая потребность «выставлять себя напоказ», «нравиться»,

«выглядеть в глазах окружающих людей по-особому», прилюдно «играть», что весьма тесно связано с явлением нарциссизма¹.

С позиций теории театра артистизм — это врожденная личностная способность к сценическому перевоплощению. Д. Дидро в своем труде «Парадокс об актере» [5] говорит о перевоплощении как специфической театральной игре-копировании естественного поведения человека в обычной жизни. Однако философ отмечает, что между актерской ролью и внутренним «Я» всегда должна существовать «граница»; актер только лишь играет страсти своего другого «Я». «Актеры производят впечатление на публику не тогда, когда они неистовствуют, а когда хорошо играют неистовство» [5, с. 635]. «Я никогда не бываю на сцене один <...> На сцене два Шалыпина. Один играет, другой контролирует. “Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу”», — учил Ф.И. Шалыпин [6, с. 98]. Техника и строгий контроль над своими чувствами помогают актеру быть честным и безошибочно убедительным в творчестве.

Теоретиками театра развита идея доступности артистичности. Они полагают, что профессиональному мастерству нужно обучать посредством передачи определенных навыков, секретов артистизма. Так система воспитания актера, созданная К.С. Станиславским, предусматривает последовательное и логическое овладение элементами актерского мастерства: мышечной свободой, сценическим вниманием, сценическим воображением, оценкой и отношением к факту, сценическим общением и приспособлением. Нельзя не согласиться с утверждением, что в данной системе «впервые решается вопрос сознательного овладения подсознательным, произвольным процессом творчества» [7], а также задача формирования актерского таланта посредством овладения специальной техникой. Вместе с тем, надо отметить, что артистизм вырабатывался всегда в высоко насыщенном культурном контексте.

Еще одна сторона артистизма требует отдельного упоминания. Немецкий композитор и дирижер Р. Вагнер, анализируя искусство театральных артистов, обнаружил в артистическом мастерстве своего рода магическую, преобразующую силу. Он обратил внимание на само-

ценность и самодостаточность артистизма как фактора успеха в составе театрального представления. «Для этого, — пишет Р. Вагнер, — я, прежде всего, напомним вывод, к которому не может не прийти каждый, кому знакомо воздействие театральных постановок на него самого и на прочих зрителей, а именно, что воздействие это полностью зависит от успехов, достигнутых актерами и певцами; эта зависимость настолько несомненна, что при хорошей игре забываешь о недостатках пьесы и, наоборот, превосходное произведение драматургии, плохо сыгранное бездарными исполнителями, оставляет нас равнодушными» [8, с. 568]. Иными словами, Р. Вагнер ставит воздействие актерской игры выше воздействия авторского текста. Перевоплощение, составляющее основу артистизма, имеет специфическое содержание: оно и реально, и иллюзорно, субъективно и объективно, но подобная двойственность позволяет внушить публике сильные переживания.

Феноменологическое направление в философии характеризует артистизм с нескольких сторон: как множественное расположение субъекта; как опыт его мгновенного расположения в мире; как способность быть Другим. Расположение означает здесь встречное движение человека и мира, «распахнутость» их навстречу друг другу — это высшая точка откровения и понимания целой связки обстоятельств и смыслов. Человек расположен в мире, то есть, задет, затронут миром. Это значит, что он открывает мир, вещи и себя способом, который в феноменологии называется размыканием Присутствия.

Обычное «вот-бытие» есть спокойное пребывание при чем-то. Но мир, затрагивая и привлекая человека к себе, заставляет его располагаться особым образом. Эстетическое расположение — это расположение, в центре которого находится чувство чего-то особенного, Другого, как того, что влечет к себе или отталкивает от себя человека. Влечение целиком захватывает, а не просто располагает к спокойному пребыванию, созерцанию. Импульс дает здесь необычное, нечто особенное, Другое. Исходно человек есть способ отношения к другому как чему-то абсолютно иному по отношению к эмпирически другому. Другое близко Бытию, оно есть метафизический горизонт, в котором разворачивается отношение человека как Присутствия к самому себе и ко всему другому: вещам, людям. Оно дано как удивительное, абсолютно Другое. Это нечто, стоящее над обычными чувствами человека, совершенное новое, необычайное, чудесное, и оно воспринимается как событие. Другое, к тому же не иное, чужое, враждебное человеку, а дружественное, свое, очень близкое и родное, родственное, раскрывающее скрытые, таинственные глубины души. Другое по-разному являет то, что есть Бытие. Так, оркестр под управлением В.А. Гергиева, исполняя в разрушенном Цхинвале (2008), на открытой сцене перед осетинским народом симфонические произведения П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, достиг потрясающего звучания, когда даже телевизионные зрители остро почувствовали безмерную скорбь и боль от бессмысленности совершенного зла. Потрясающим было то, что концерт завершился не утверждающими аккордами,

¹ Нарциссизм, как полагают психологи, характерен обычно для юношей и девушек от семнадцати до двадцати одного года. Желание постоянно любоваться своей фигурой, манерой своего поведения и общения, вообще нравиться людям впоследствии у мужчин нивелируется, а у женщин обретает формы житейской артистичности, форму игры, постоянно сопровождающей семейную жизнь. Без игры обыденное семейное существование может стать скучным, монотонным, что представляет опасность для брака, приводя к охлаждению отношений. В условиях массового общества и глобальной стандартизации внутренних психических компонент артистизма составляет желание выделиться из толпы, не стать похожим на «серое окружение», быть единственным и уникальным. Артистизм помогает выйти за пределы устоявшихся норм и шаблонов, развивает чувство нового, провоцируя психику индивида на освоение объектов, действий и операций, ранее недоступных, но желаемых. Очень часто, когда цель требует быстрой и эффективной реакции, но не хватает средств или они экономятся, артистичность принимает форму эпатажа, шокирующих действий.

восходящими к концепту «оптимистической трагедии», а вопрошанием, ожиданием ответов, обращенных ко всем слушателям как единому Человеку.

Феноменология предлагает вариант *множественного* расположения в Бытии, то есть проживание своей жизни, как бы играя различные роли на сцене, воплощаясь во множестве образов, входя в разные состояния. Мир в ракурсе социального времени так быстро изменяется, что простое, хотя и настойчивое стремление человека успеть за чем-то, обрести что-то и стать кем-то не дает нужного результата. Между постановкой цели и ее достижением проходит малое количество времени, окружающие люди меняют свои вкусы и предпочтения, цель творческого субъекта тоже изменяется либо отодвигается, исчезает, уступая место другим целям. Каким же способом можно соединиться с «ускользающей» все время реальностью? Очевидно, посредством пластичности и изменчивости.

Именно множественность, характерная для артистизма, свидетельствует о желании и способности человека приобретать самые разные облики, проживать самые разные состояния и жизни. Применительно к дирижированию эта грань артистизма означает как поддержание общего эмоционального тона произведения, так и его развитие. Общий эмоциональный тон исполнения есть лишь исходный момент. Эмоциональное зерно переживания проходит разные фазы, обрстая оттенками чувств, выражающими жизнь музыкального образа. Дирижер «укладывает» развитие в единство и одновременно вызывает новые его повороты. Такое движение производится и при смене контрастных частей, и в рамках одной части или одного музыкального образа.

Кроме того, дирижер, объединяя разные усилия музыкантов в единое целое, то задает сильный творческий импульс, то лишь поддерживает курс, предоставляя хору или оркестру как бы самостоятельно идти в заданном направлении. Для артистичного дирижера характерны естественные взаимопереходы форм общения и способов управления. У оркестра, хора создается ощущение свободы, веры в себя и своего дирижера, исполнение становится живым и свободным.

Однако такое состояние возможно лишь при условии подлинного контакта, который, по словам С.А. Казачкова, «возникает лишь тогда, когда правда дирижерского выражения и его исполнительские действия вызывают у хора веру и переживание, когда дирижер и управляемые им певцы превращаются в единый творческий организм, дышащий музыкой, когда малейший, порой даже незаметный на глаз, внутренний импульс, идущий от дирижера, угадывается в хоре неким шестым чувством. Подлинный контакт есть следствие и причина вдохновения» [9, с. 331].

Мгновенность расположения указывает на особую цепкость ума и пластичность телесности, позволяющие быстро воспроизвести иные формы, как живые, так и не живые. Кроме того, данное свойство артистизма говорит еще и о способности мгновенно установить контакт, добиться понимания с другим человеком, а в искусстве — с большой аудиторией. В результате, сценический артистизм

наполняется дополнительными значениями, а именно, социокультурными, когда дирижер не замыкается исключительно в академическом, элитарно ориентированном пространстве, а обращается к самой широкой аудитории, воспринимая, в свою очередь, исходящие от нее энергетические потоки.

Артистизм раскрывается как особая форма обретения полноценного Присутствия человека в Бытии, характеризуемого особенно сложным характером нелинейных многомерных расположений. Присутствие — это естественная данность Бытия человеку. Другое как бытие дано человеку в жизнеутверждающих ситуациях. Но человек может ощущать себя не укорененным в бытии, оторгнутым от него. В таком случае очевидна данность Небытия. Наконец, человек может переживать абсурдность, бессмысленность своего существования, то есть данность Ничто. Другое как Ничто дано в ситуациях, отвергающих полноту Присутствия, в настроении беспокоящего равнодушия, в котором явлено «отсутствие Бытия». Словом, Другое концептуализируется как Бытие, Небытие и Ничто. Подлинный артист способен через цепь внешних метаморфоз «пройти» по шкале вышеупомянутых расположений. Но для чего? Для того чтобы передать живое живому, но посредством неживого. Речь идет о переживании, чувствах, испытываемых артистом, им доносимых, внушаемых аудитории так, что множество непохожих друг на друга людей начинают ощущать себя единой душой, одной личностью.

Артистизм представляет помимо всего сказанного уникальный художественно-эстетический способ, когда субъект не только «растворяется» в потоке Бытия, принимая его формы (протейное начало человека), но и может противопоставить свою человеческую сущность изменчивому пространству — времени мироздания. Артистизм это и способ формирования «зазора» между человеком и Бытием, возможность обретения человеком своей изменчивой, множественной сущности в личинах Другого (дионисийское начало). Дирижер в данном плане совмещает эти грани: он должен и сохранить верность тексту, и дать собственную, актуальную его интерпретацию, и верно воспроизвести зафиксированные в нотах эмоции, и пережить чувства, заложенные в самой исполняемой музыке. Иными словами, дирижеру надо перевоплотиться в определенный человеческий характер, в характер композитора и исполнять музыку так, словно она сочиняется здесь и сейчас.

«Совершенно ясно, что все непосредственно данное человеку, — говорит американский философ, основоположник прагматизма и семиотики Ч.С. Пирс, — присутствует в его сознании в настоящий момент. Вся его жизнь находится в настоящем. Но когда он спрашивает о содержании настоящего мгновения, его вопрос всегда оказывается запоздалым. Настоящее проходит, а то, что остается от него, подвергается значительному изменению» [10, с. 130]. Артистизм «оживляет» прошедшие мгновения, времена; явление артистизма предоставляет человеку возможность сотворчества и выстраивания

связей со многими поколениями людей, погружая силой воображения и фантазии в прошлые эпохи, времена и утраченные жизненные миры. Через ряд сменяющихся образов возникает некто Другой, искусственный (мир, человек, живое существо), иногда вымышленный, но прочувствованный, осязаемый, а значит наравне с самим артистом такой же реальный образ. Артистизм здесь, как пишет Р.К. Бажанова, есть «опыт и способ расположения, в котором потенциально заложена возможность пребывания в Другом и с Другим» [11, с. 79].

Очевидно, что выбранные три взгляда на феномен артистизма дают три разных картины видения данного явления: артистизм как психическая потребность «нравиться» и «выглядеть», как способность к сценическому перевоплощению, как опыт и способ мгновенного и множественного расположения в мире. Вместе с тем стоит попытаться проникнуть в суть явления артистизма несколько «с другой стороны», через феномен восприятия артистизма. Для этого необходимо направиться в зрительный зал на концерт классической симфонической музыки, чтобы прямо оттуда наглядно ощутить артистизм дирижера.

Что ищет человек, приходя на симфонический концерт? Зачем он однажды направляется в вечерний час не домой, в свой искусственно созданный уют, а в концертный зал? С позиций физики, человек каким он заходит в концертный зал, таким и выходит из него через три часа. К нему физически ничто не прибавляется и от него ничто не убывает. Он не становится выше, больше, сильнее, богаче и красивее. Однако все-таки с человеком во время концерта что-то происходит. Если это не возможно физически измерить, сосчитать, взвесить, значит переживания, сохранившие свою силу после концерта, — есть духовные, душевные моменты, и их, в свою очередь, можно ощутить, почувствовать и запомнить. В этом процессе восприятия ведущую роль выполняет свободный выбор души. Какой бы ни был концерт по своему размаху, грандиозности, апофеозу, как бы торжественно или напротив скуп он не был обставлен, разрекламирован, основной зрительской оценкой будет «понравилось» или «не понравилось». Именно «душа, — пишет Г.П. Меньчиков, — хочет, желает или не хочет, не желает. Она не признает насильное “надо”, — ее основной закон — “хочу”» [12, с. 10, 11].

Люди воспринимают концерт каждый по-своему. «Одни ищут развлечения, чтобы заполнить душевную пустоту; другие — отвлечения от повседневных забот; третьи хотят расширить свои познания в искусстве. Многие тянутся к эстетическому переживанию звуковых форм и красот. Большинство же, осознанно или инстинктивно, ищет в концерте, в музыке очищающее душу коллективное переживание и эмоциональную разрядку», — писал С.А. Казачков [9, с. 294]. Восхищение увиденным, всепоглощающее состояние восторга, катарсиса не создаются посредством одного лишь звукового восприятия. Для мощного эффекта пришедшему на концерт индивиду нужно визуальное представление, где будет задействован не только звук, но зрительный ряд.

Б.Ф. Смирнов собрал информацию о том, что окружающая людей реальность на 87% познается при помощи органов зрения и лишь 9% в феномене восприятия занимает слух (все другие органы чувств задействованы на 4%). Однако исследователь тут же оговаривается, что «по другим данным соотношение не столь разительно: 70% — 30%» [13, с. 210]. Действительно, каждый концерт — своего рода представление, где самый яркий артист — дирижер. Причем, воздействие на зрителей оказывают не только его жесты во время исполнения произведения. Еще до того, как прозвучит первый аккорд, несомненное впечатление на публику производит собственноручно выход дирижера на сцену: его телесная пластика и весь внешний облик.

Советский оперный дирижер А.М. Пазовский говорил о концертном выступлении: «Вот и премьера с ее непередаваемой атмосферой волнения, радостного и тревожного ожидания. Для каждого артиста это ни с чем несравнимый праздник, где все торжественно и необычно. Уже сама традиция появления дирижера во фраке или смокинге приподымает его самого, артистов, публику над будничностью, обыденной повседневностью» [14, с. 542]. И это не случайно, так как начало концерта всегда сложная исполнительская задача: до первого звука была тишина, а первый звук это уже начало целой драматической жизни со своей формой, темпом, динамикой, агогикой. Миссия перенести слушателя из мира повседневности в мир музыки возложена на дирижера, равно как и задача продержаться его два часа под «током» исполняемой музыки. «Он был великий Артист <...> На сцене он был Богом. Весь его облик во время дирижирования, его глаза, вдохновенное лицо — все это передавалось оркестру» [15, с. 220], — вспоминает Ж.Г. Дозорцева о выступлении симфонического дирижера Н.Г. Рахлина.

С понятием артистичности связаны многочисленные восторженные отзывы об исполнителях: «Чрезвычайно зажигающий и оркестр, и публику дирижер <...> Плюс абсолютно индивидуальный артистизм!» [16] или: «Он ужасно понравился зрителям, вызывая овации своим птичьим порханием по сцене и артистизмом, превращающим дирижирование в танец» [17]. Именно таким артистизмом поражает Ю.И. Симонов, когда исполняет сюиту из балетов П.И. Чайковского. Его дирижерские жесты отчетливы; они точно соответствуют образам исполняемой музыки (испанской, русской, неаполитанской...), оставляя неизгладимое впечатление танцевальности в общем строе драматически насыщенной музыки.

Немецкий композитор Р. Шуман, после одного из выступлений Ф. Листа писал: «Нежное, смелое, благоуханное, безумное — все это пронесется в течение одного мгновения. Инструмент раскален и мечет искры под руками мастера <...> Но все это надо слышать, а также видеть. Лист ни в коем случае не должен играть за кулисами: значительная доля поэзии была бы при этом утрачена» [18, с. 225]. Иными словами, помимо собственно музыкальной природы духовного, художественного и энергетического

контакта музыканта со слушательской аудиторией, несомненно, существует визуальный, внешний контакт между ними.

Таким образом, внешняя сторона в дирижировании подразумевает не только собственно технику дирижерского жеста, но весь визуальный ряд этого процесса, который по своему содержанию оказывается равным актерской игре. Действительно, если зрители концерта закроют глаза, то ни о каком артистизме дирижера не может быть и речи. Значит, сценический артистизм имеет свое бытие только посредством восприятия других людей в чужом сознании. Восприятие дирижерского артистизма возникает на основе музыки, но в момент своего существования визуальное восприятие дирижерского артистизма живет относительно автономной жизнью.

Таким образом, в ходе проведенного исследования феномена артистизма с позиций психологии, театроведения, феноменологии артистизм дирижера определен как: 1) высшая степень мастерства в исполнении музыкального произведения и совершенство дирижерской техники, 2) художественно-эстетический способ множественного и мгновенного расположения в бытии на основе превращения, что обеспечивает максимально возможную полноту Присутствия. Это означает, в конечном результате, совместное творчество, понимание и переживание новых необычайных смыслов, состояний, достижение полноты и многообразия бытия такого человека, который открыт миру и которому открыт мир. Именно такого результата достигает для себя, для музыкантов, а также для аудитории артистический дирижер не только в одном концерте, но и во всей своей творческой деятельности. Артистизм в подобном понимании — один из главных факторов успешной деятельности дирижера.

Список литературы

1. Кофман Р. Дирижер и оркестр или 100 ненужных советов молодым дирижерам. — Киев: Абрис, 2009.
2. Толковый словарь русского языка: В 3 т. Т. 1. — М.: Вече; Мир книги, 2001.
3. Ожегов С.И. Словарь русского языка. — М.: Русский язык, 1986.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Совмещенная редакция изданий В.И. Даля и И.А. Бодуэна де Куртенэ в современном написании. В 4 т. Т. 1. — М.: Олма Медиа Групп, 2007.
5. Дидро Д. Парадокс об актере // Собр. соч. в 10 т. Т. V. Театр и драматургия. — М.; Л.: Academia, 1936.
6. Шалапин Ф.И. Маска и душа. — Минск: Современный литератор, 1999.
7. Парфенова А.В. Артистичность как фактор формирования личности дирижера-хормейстера [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://pedgazeta.ru/viewdoc.php?id=1109>
8. Вагнер Р. Об актерах и певцах // Рихард Вагнер. Избранные работы. — М.: Искусство, 1978.
9. Казачков С.А. От урока к концерту. — Казань: КГУ, 1990.
10. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. — М.: Логос, 2000.
11. Бажанова Р.К. Артистизм в контексте культуры. — Казань: Отечество, 2008.
12. Меньчиков Г.П. Душа человека: историко-философский экскурс // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2009. — № 1.
13. Смирнов Б.Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: Дис. ... доктора искусствоведения. — Челябинск, 2004.
14. Пазовский А.М. Записки дирижера. — М.: Советский композитор, 1968.
15. Дозорцева Ж.Г. Он был великий Артист // Натан Рахлин. Материалы. Статьи. Воспоминания. Интервью. — Казань: Издательский дом «Титул-Казань», 2006.
16. Теодор Курентзис [Архив] — ForumKlassika.Ru [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-3513.html>
17. Замировская Т. Невыносимая симфоничность бытия // Татьяна Замировская: «Невыносимая симфоничность бытия» | Expert.by — белорусская музыка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.experty.by/node/896>
18. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. в двух томах. Т. II-A. — М.: Музыка, 1978.